AUGUSTIN IOAN

Arhitectura interbelică şi chestiunea identităţii colective în 1937, România se prezenta la Expoziţia Universală de la Paris cu un pavilion naţional proiectat de Duiliu Marcu. Aflat în imediata proximitate a unui cuplu de edificii atât de tensionat – pavilionul nazist (arh. Albert Speer) vs. cel stalinist (arh. Boris Iofan) – pavilionul regal român încerca să ţină pasul cu această defilare de clasicism epurat *(stripped classicism).* Este destul să privim cu luare aminte modificarea adusă de Duiliu Marcu Operei din Timişoara spre a înţelege şi tema pavilionului: un mare arc pe o elevaţie altfel absolut plană – arc de triumf, aşadar, cu semnificaţiile care derivă din folosirea tocmai a acestei figuri a arhitecturii imperiale romane în anul de graţie 1937.

Aşa descris, doar prin faţada sa principală, pavilionul românesc ar fi însă profund incomplet. Aceea era doar faţada oficială. Către curtea interioară, acelaşi pavilion ne prezenta o faţadă de „prispă" neoromânească, cu stâlpi de lemn şi arcatură de mănăstire oltenească în jurul unei fântâni maure1, pentru ca restaurantul adiacent să propună o descrispată arhitectură „modernă" (mai precis: post-Art Deco) de felul celei pe care acelaşi arhitect nu, dar mulţi dintre colegii săi români o profesau deja de peste un deceniu prin Bucureştii emancipaţi din jurul Parcului Bonaparte.

Ca într-un ciob holografic, în ezitările lui Marcu se pot străvedea ambiguităţile unei arhitecturi cu mai multe viteze, precum cea interbelică din România. Or, arhitectura, împreună cu pandantul ei localizator – urbanismul – sunt oglinzi mai degrabă fidele ale societăţii care le generează. Iată pentru ce, în textul care urmează, vom încerca să urmărim „detectivistic" aceste oglindiri imaginale spre a trage unele concluzii de parcurs despre realitatea oglindită, care, între timp, a dispărut.

Retorica naţională: politici şi stiluri în acest peisaj plural, pentru economia textului de faţă interesează în primul rând politicile şi mecanismele formale prin care ideea naţională, căreia artele şi arhitectura la finele secolului anterior nu doar i-au dat chip văzut, dar i l-au şi modelat cu osârdie, capătă combustie nouă prin unirea tuturor

provinciilor româneşti într-un singur stat. Construirea unei retorici naţional (ist) e unificatoare, pe care artele să o facă vizibilă în toate provinciile nou adăugate vechiului regat a fost de aceea o preocupare constantă a guvernelor interbelice şi, prin intermediul câtorva campanii promovate de acestea, a arhitecţilor români. Există în acest proces nuanţe, direcţii, răzgândiri2 şi „polenizări încrucişate" 3 între stilurile vremii. Cu privire la amestecul aiuritor de stiluri (i.e. despre incoerenţa oraşelor româneşti), părerile arhitecţilor erau împărţite. Un arhitect mai degrabă cunoscut în epocă, Florea Stănculescu, se pronunţa încă din acea vreme: „Şi oraşele noastre au acest aspect: jumătate cu… (stil românesc) şi jumătate cu… (stil modern). Cred că adevărul nu e nici de o parte şi nici de alta şi nici la mijloc". 4 Dimpotrivă, arhitectul vedea viitorul într-o simfonie de „caractere" – ale diferitelor programe, zone ale oraşului şi edificii – cerând fiecare o identitate proprie: „Deci un oraş se va împărţi după aceste caractere. Iar arhitecţii trebuie să aibă concepţii adecvate (sic!) şi să dea caracterele construcţiilor, cartierelor şi oraşelor. Nenorocirea mare este amestecul de concepţii pentru acelaşi (sic!) program de construcţie şi pentru acelaşi cartier chiar pe aceeaşi stradă. (…) Din această frământare şi contopire de concepţii poate va ieşi peste un secol, un stil, care cert, nu va semăna deloc cu românescul de astăzi şi sigur nici cu modernul de astăzi, dar va fi un stil. Şi cu atât mai meritoriu pentru generaţiile care îl vor fi cristalizat, dacă acest stil va avea rădăcinile în pământul ţării noastre şi va purta pecetea românească". 5.

Dimpotrivă, G.M. Cantacuzino era mai degrabă sceptic în privinţa şanselor unui stil autohton croit doar din „zestrea artei populare, cu vechile amintiri bizantine, cu darul decorativ al românului, cu spiritul său inventiv şi fantazia proprie" 6, câtă vreme societatea însăşi nu îşi are precizate dezideratele. Problema răspunsului la modernism este una reactivă: dacă va fi să fie un stil naţional, acela va fi răspunsul local dat modernităţii ubicue: „Vrând, nevrând, participăm la o civilizaţie unitară care se întinde pretutindeni în lume. (…) Din efortul acesta de adaptare şi mai ales de asimilare se

vor preciza, poate, în luptă cu forţele străine, şi mai mult adevăratele însuşiri ale sufletului românesc” 7.

Există de asemenea o evidentă devenire în paralel, cu dinamici diferite, a programelor cu combustie oficială (edificii ale administraţiilor centrală şi locală, edificii ale armatei, catedrale ortodoxe, palate şi reşedinţe regale, sau ale ierarhiei ecleziale ortodoxe) pe de o parte şi a celor promovate comunitar sau chiar privat (cartiere de locuinţe individuale, biserici de parohie, clădiri de birouri şi hale industriale) pe de altă parte. Edificiile din prima categorie sunt aşezate în poziţii privilegiate în oraş faţă de celelalte construcţii – care le ţin front sau doar fac pur şi simplu parte din textura urbană. Primele sunt „retrograde” stilistic în raport cu celelalte, câtă vreme, în afara aspectului de „ustensil”, edificiile – adevărată *architectureparlante* – aveau de „rostit” şi textul subiacent despre stabilitate, ordine, ierarhie societală şi/sau cerească, sau despre unitate naţională. Cum provinciile nou adăugate statului român trebuiau cu deosebire apropiate prin „colonizarea” noilor edificii ale puterii româneşti în contexte urbane preexistente, care nu le erau consângene, imaginile rezultate din aceste compoziţii forţate vor păstra multă vreme un vădit sens politic.

„Stilul” (neo) românesc

De remarcat este transmutarea unor imagini cu identitate arhitecturală distinctă, evident locală, în alte provincii ale ţării faţă de sursa lor – aşa cum este cazul catedralei ortodoxe „moldoveneşti” de la Timişoara. Gestul deliberat de diminuare a specificului local în detrimentul celui „naţional” – inevitabil construit, artificial şi eclectic – pare să sugereze de asemenea o atitudine politică. În speţă, este un act de destabilizare a spiritului regional – autonom şi localist prin definiţie – puternic mai ales în Transilvania şi Banat, care şi astfel, la nivelul simbolicii urbane, trebuia să cedeze în faţa avansului nivelator al statului naţional cu centrul în Bucureşti. Acestui peisaj trebuie să îi aducem degrabă şi corecţii: destule dintre bisericile ortodoxe ale epocii sunt mai degrabă locale, chiar cu riscul confuziei cu lăcaşuri ale altor culte decât cel majoritar, iar lucrul acesta nu se petrece, cum am

crede, numai în Transilvania (biserica ortodoxă din Mediaş, arh. Gh. Liteanu, 1928), care are deja o tradiţie semnificativă în acest sens, ci şi în vechiul regat: este cazul, bunăoară, al Bisericii împăraţi Constantin şi Elena din Constanţa (arh. D. Ionescu Berechet, 1935), unde calcarul, textura zidirii şi turnul unic de clopotniţă amintesc mai degrabă despre geamiile oraşului.

În fine, mai există un motiv, pe care îl vom găsi rostit explicit abia în anii de regim autoritar (1938 – 1944), mai cu seamă când integritatea teritorială a ţării întregite va fi fost violentată şi va fi început „războiul sfânt" de recuperare a Basarabiei. Astfel, între ingredientele identităţii urbane locale din Transilvania şi Banat găsim cu mare dificultate contribuţii ale etnicilor români. Absenţa precedentelor de prestigiu şi de scară monumentală datorate etnicilor români fusese destul de dificil de surmontat şi în vechiul regat în anii de început ai neoromânescului. Cum să faci primării, eforii ale spitalelor, palate de justiţie şi trezorerii când tot ce ai la dispoziţie este o arhitectură „românească" domestică arhaizantă, vernaculară, din materiale perisabile, sau una de mănăstire sau urbană mai apropiată ca scară, dar ridicată de meşteri străini pentru o „pătură superpusă" (Eminescu) alogenă? Nu este de mirare că efortul arhitecţilor neoromânescului de primă generaţie a fost unul comparativ mult mai dificil decât cel al şcolii lui Lechner din Austro-Ungaria, devreme ce primii aveau de adus împreună nu doar o diversitate debordantă de tipuri arhitecturale medievale (în cazul arhitecturii ortodoxe din Moldova şi Valahia, bunăoară), ci şi pentru că această diversitate provincială trebuia temperată în numele unor idealuri noi, cele ale unităţii şi omogenităţii naţionale şi, pe cale de consecinţă, statale.

Acestui efort iniţial – soldat cu succese de stimă de felul Bufetului de la Şosea atâta timp cât edificiul rezultat se menţinea cu eleganţă înăuntrul constrângerilor impuse de „mărimea absolută" (P.A. Michelis) a sursei – i se adaugă după unire un al doilea val, îndreptat cu preponderenţă asupra provinciilor nou adăugate, dar care propune şi în vechiul regat edificii semnificative. „Stilul" neoromânesc devine un comentariu supraponderal la „stilul" brâncovenesc – singurul care

putea oferi deopotrivă argumente de scară şi naţionale cu privire la etnia eponimului său. Acum se vor produce excesele de scară ale arhitecturii neoromâneşti – şi, cu ele, ieşirea de sub tutela stabilizantă a precedentului citabil. Va deveni astfel cu putinţă să colezi decoraţii proprii unora sau mai multora dintre provinciile istorice sau tipuri arhitecturale locale pe o clădire nouă, monumentală – dacă nu de-a dreptul gigantică faţă de modestia surselor, cum este cazul Primăriei Bucureştilor a lui Petre Antonescu sau al clădirii actualului Muzeu al Ţăranului Român a arh. Ghika-Budeşti. Va fi chiar cu putinţă să inventezi, mixând ludic (dar fără pic de ironie) ceea ce este propriu/specific cu ceea ce este impropriu/străin acolo unde tradiţia nu te ajută, ca în cazul cupolei de catedrală ortodoxă, reprodusă poate după Pantheonul parizian la Cluj.

Prin urmare, campania de „românizare” a administraţiei îşi are un pandant vizibil în tentativa de a autohtoniza, rescriind-o în spiritul etniei majoritare, arhitectura oraşelor intracarpatice ale României Mari.

Un prim val (al anilor douăzeci şi până la jumătatea anilor treizeci) este acela al catedralelor şi marilor biserici ortodoxe în centre urbane semnificative (Catedrala încoronării de la Alba Iulia, 1924 arh. V. Ştefănes-cu, catedralele ortodoxe de la Cluj, 1925/35 arh. G. Cristinel, Timişoara, 1935 arh. I. Traianescu, Satu Mare, 1930 arh. V. Smighelschi), când se ridică şi Palatul Patriarhal de pe Dealul Mitropoliei din capitală (arh. Gh. Simotta). Este în mod evident un gest politic: catedralele sunt de dimensiuni evident gigantice în raport cu locul amplasării lor şi ocupă locuri privilegiate în centrele respectivelor oraşe, destinaţia lor fiind una festivă şi simbolică mai degrabă decât liturgică8. Un al doilea val de arhitectură românească (în care administraţia va fi la fel de activă ca şi biserica ortodoxă) va urma în oraşe secunde ale Transilvaniei şi chiar în Secuime în anii treizeci. Acest al doilea val „colonizator” va cuprinde însă şi vechiul regat, mai cu seamă Bucureştii, unde se ridică lăcaşuri de cult ortodox la scara preconizatei metropole (Caşin, Sf. Elefterie Nou) şi se preconizează noi monumente ortodoxe (Turnul Patriarhiei, 1937 arh.

Gh. Simotta, o amplă Catedrală Patriahală); unde, de asemenea, începe amintitul proces de „îndreptare" şi „modernizare" a structurii urbane.

Arhitectura ortodoxă din această a doua generaţie postbelică este mai puţin eclectică – în sensul colajelor de localităţi decorative sau tipologice – şi mai consistent bizantin (izant) a. Se produce însă acum o desprindere de modul iniţial de a înfiinţa identitatea colectivă (naţională & românească – două atribute noi, fără precedent în istoria teritoriilor asamblate în stat). În cazul arhitecturii neoromâneşti de primă generaţie procedeul este acela de a obţine o identitate naţională prin colaj şi combinatorică de date (tipuri spaţiale, ornamentică) ale locurilor (casă submontană, musceleană la Mincu, bunăoară) şi provinciilor articulate în vechiul regat român (vezi biserica nouă a Mănăstirii Sinaia9, unde Moldova aduce contraforţii şi o parte din decoraţia exterioară, iar Muntenia tipul de plan şi numărul de turle).

Întrebării „cine suntem?", această arhitectură îi răspunde folosind conjuncţii: românii sunt valahi şi moldoveni, olteni ŞI

dobrogeni, sud-basarabeni şi bucovineni (iar înşiruirea nu face decât să se multiplice după 1918). Dimpotrivă, arhitectura neoromânească târzie, cea care face mariajul cu *stripped classicism* şi cu modernitatea, va încerca să pună între paranteze episodul medieval, stânjenitor din multe privinţe (atât istorice, cât şi artistice) atunci când e vorba ca el să glăsuiască despre unitate şi mândre fapte de arme (multe fiind, cum se ştie, fratricide).

Este interesantă această opţiune pentru soluţii mai degrabă atipice spaţiului autohton, unde bisericile ortodoxe medievale au fost oricum construite mai degrabă în spiritul locurilor de unde proveneau meşterii (Serbia în sud, Armenia, Georgia sau Ucraina în Moldova, spaţiul central-european în vest). În esenţă, ceea ce arhitecţi de tipul lui Ionescu-Berechet, Tiberiu Niga sau, puţin mai târziu, Constantin Joja au dorit să facă la Caşin10 sau, respectiv, la Catedrala din Odessa11 şi Biserica Neamului (proiecte de concurs) 12 a fost să rezolve problema scării şi diversităţii neconvenabile a precedentelor medievale din provinciile istorice. Aceasta s-a făcut prin punerea în

paranteză cu totul a episodului post-bizantin (în sens propriu). Vedem cum se încearcă din nou şi din nou să se răspundă ziditor întrebării colective „cine suntem?”, de data aceasta prin fetişizarea (esenţialistă) a originilor. Pare că sunt acestea mereu altele, în funcţie de necesităţile prezentului – religioase sau etnice; „reale” (i.e. argumentate istoric) sau imaginare (argumentate mitic sau propagandistic).

Or, întrebării „cine suntem” i se putea răspunde fără a apela la episodul medieval: „românii sunt latini din punct de vedere etnic şi (post) bizantini din punct de vedere religios”. Noua perspectivă, în care identitatea este dată nu de apartenenţa geografică, ci de sânge şi religie, dă seama despre o identitate dezirată (latinitate şi ortodoxie, ambele imperiale) mai mult decât despre una construită pe principiul puzzle-ului din ingrediente modeste dar localizabile în chiar proximitatea noilor biserici sau în interiorul teritoriului „naţional”. Rezultatul este acela că bisericile cele noi sunt mai puţin autoh-tonizante sunt ele, de asemenea, mai urbane – prin scară şi prin modul de încadrare în spaţiul urban perimetral, ca la Sf. Elefterie

Nou.

Invocarea directă, nemediată a (re) surselor bizantine şi chiar romane părea că poate rezolva convenabil (şi într-un singur edificiu) atât problema scării urbane, cât şi aceea a subtextului identitar. Mai cu seamă opţiunea romană – în cazul Bisericii Neamului a lui Joja şi Goga, al proiectelor lor pentru concursul de la Odessa şi, încă mai explicit „latin”, pentru că romanic în felul baptisteriului şi a turnului din Pisa, cel al lui Tiberiu Niga la acelaşi concurs pentru Odessa din 1942 – ne apare astăzi ca stranie. Părea să existe un consens în epocă privitor la caracterul feluritelor edificii: roman pentru administraţie, bizantin pentru biserică. În anii patruzeci însă, sub spectrul războiului şi al propagandei regimului antonescian, pare că asemenea ambiguităţi sunt menite să dispară. Cum regimul întrevede ca posibilă (deşi nu realizează niciodată) o axă latină – în interiorul, dar încă mai plauzibil în afara Axei militare – cu Italia şi Spania, este de înţeles de ce acest accent apăsat şi exclusiv pe componenta latină a originilor poporului român, cele care i-ar marca definitiv nu doar limba, ci şi mediul

edificat.

Insistenţa pe monumentele romane este semnul unui astfel de efort. Nu mai departe decât monumentul lui Apolodor din Damasc, Tropaeum Traiani, de la Adamklissi (cum suna în ortografierea epocii), ar fi trebuit restaurat, dar unde? – în Parcul Carol din Bucureşti, iar aici transformat într-un Monument al Eroilor. O sugerează explicit arh. Spiridon legăneanu, un critic acerb deopotrivă al modernismului (ca „aiureli” 13 lipsite de spiritualitate, de eroism) şi al reveriilor ludice ale neo-românis-mului14 (nefiind acesta din urmă suficient de ataşate tradiţiei). Faţă de rezultatele ambigue ale concursului pentru un Mausoleu al Eroilor15, arhitectul propune nu atât restaurarea sa în Parcul Carol, cât folosirea lui ca „inspiraţie pentru un mausoleu, şi m-a surprins că la concursul ce s-a ţinut nu s-a gândit nimeni la aşa ceva. (...) ” 16 Critica principală adusă competiţiei era, aşadar, aceea că „nimeni nu s-a adâncit în psihologia subiectului şi în t*radiţia formelor plastice naţionale spre a reda un mausoleu al ostaşului român, cum a dat Apolodor din Damasc un Tropaeum al gloriei romane” 11*

Edificiile şi monumentele României ar fi trebuit aşadar să fie romane în esenţa lor, întocmai cum romani sunt în esenţă românii în numele cărora se fac ele18.

Este de menţionat în acest context „latinizant” sprijinul acordat uniaţilor (i. e bisericii greco-catolice) în acest efort de a „româniza” Transilvania. Biserica-soră, pe care mulţi o vedeau „întoarsă” în 1918 la trunchiul din care fusese „smulsă” la 1700 (chiar cu un gest generos – din partea ortodocşilor – de acceptare a unui patriarh al României Mari provenind din sânul uniaţilor), putea sprijini acest avans latinizant, câtă vreme avea în spatele său prestigiul Şcolii Ardelene. E drept că multe dintre aceste noi lăcaşuri de cult sunt construite mai degrabă după chipul bizantinizant al bisericilor ortodoxe surori decât după cel al lăcaşurilor bisericii catolice, de adopţie. Chiar dacă închiderea buclei istorice nu a fost posibilă printr-o nouă unire a uniaţilor, evidenţierea caracterului consângean al Bisericii române unite părea că este cu putinţă şi că acesta trebuia să fie evidenţiat (şi) în arhitectură. Bunăoară, Biserica română unită din Braşov (1932, arh.

V. Smighelschi) este o formă mai amplă de lăcaş din jurul Curţii de Argeş.

Este important a aminti aici intervenţia de substanţă a lui Petre Antonescu în chestiunea raportului arhitecturii ortodoxe noi cu chestiunea identităţii şi a noilor materiale, din expunerea „Biserici noi după cutremur”, făcută la Academia Română la 1 mai 194219. Modernizator chiar atunci când formele propuse nu o dovedesc explicit, discursul lui Antonescu vorbeşte despre devenirea în timp a formelor arhitecturii de cult creştin în procesul de aducere la zi a materialelor; ca un corolar contemporan, despre necesitatea de a trece la beton armat: în proces, se vor elimina – o va fi cerut materialul cel nou – bolţile şi cupolele spre a le înlocui cu tavane plane brăzdate de grinzi de BA; despre necesitatea de a face biserici tipizate, după două criterii: cel al zonei de amplasare şi al destinaţiei – biserică de parohie, de mănăstire sau catedrală. „Biserici nouă” este un studiu care oferă arhitecturii ortodoxe două căi de adaptare la prezentul urban (căi încă scindate şi neexploatate suficient nici astăzi, după şaizeci de ani de la redactarea lui): modernizarea materialelor şi, cu ele, a vocabularului formal aferent şi/sau re-bizantinizarea – o întoarcere la origini atât de îndepărtate, încât pot fi considerate un (nou) început, în felul în care arhitectura vernaculară în genere şi cea mediteraneană în special au fost reconsiderate ca sursă pentru (o parte din) arhitectura modernistă.

Acestei dimensiuni religioase a neo-româneascului – ignorată aproape integral de istoriile arhitecturii din România de până la 1989 – i se adaugă în epoca studiată şi efortul de a „româniza” o serie de sedii administrative locale, sau aparţinând unui anume minister. Este cazul, de pildă, al sediilor financiare de sector din Bucureşti, făcute în aceeaşi perioadă sub patronajul arh. Staţie Ciortan. Maniera neo-românească devine de asemenea şi retorică oficială a şcolii de arhitectură din Bucureşti, chiar dacă deja tinerii viitori arhitecţi se gândesc mai degrabă la arhitectura modern (ist) a decât la rescrieri ale trecutului pentru uzul prezent.

Stripped classicism încercarea de a surpasa însă caracterul

stânjenitor – prea pitoresc şi mignon, adică rezistent la monumentalizare – al acestei arhitecturi s-a produs tot sub patronajul versiunii locale de *stripped classicism* – primul adevărat stil internaţional, care a permeat arhitectura Europei şi a Statelor Unite în anii treizeci pe deasupra celor mai diverse ideologii. Având aceeaşi justificare – identitatea naţională este dată de originea (de sânge sau religioasă) a etniei majoritare – ca şi în cazul bisericilor şi catedralelor din preajma războiului, aceste edificii clasicizante şi austere nu invocă prispa sau pridvorul, aşa cum ar dori să ne facă să credem unii comentatori ai unor lucrări precum deja amintitele Palat al Victoriei şi Operă din Timişoara (arh. Duiliu Marcu) sau pavilioanele de la Luna Bucureştilor (arh. Horia Creangă). O fac, poate, cel mult din perspectiva arcaturii romane periptere din, bunăoară, piaţa civică de la Brescia, iar nu dinspre Mănăstirea Hurezu (care, în fond, ea însăşi aclimatizează teme ale renaşterii italiene). Legătura acestei arhitecturi eroic-marmoreene cu vernacularul local este mi

nimă, în vreme ce racordarea ei la arhitectura oficială a epocii este maximă. Fiind „originară”, ea este contemporană, întrucât mai toate variantele ei europene (şi mai cu seamă cele germană şi italiană) glăsuiesc despre originile sugerate de propaganda statului totalitar. Fiind originară, ea este transistorică şi, prin urmare, evită multiplele identităţi şi punctele obligate ale istoriilor locale. Fiind originară, ea este „pură” şi, deci, necontaminată de – mult prea imersa în istorie şi, deci, în devenire – ornamentică.

Mezalianţele stilului naţional:
modernism, Art Deco, „stil românesc de rit spaniol”.

O altă cale de a depăşi „tavanul de sticlă” al monumentalităţii este, pentru arhitectura neoromânească, „polenizarea încrucișată”, (mez) alianţele cu o arhitectură modernă care căuta cale de acces la respectabilitate (exprimată în comenzi şi vizibilitate urbană). Arhitectura aceasta, ambiguă stilistic dar extrem de agreabilă, care a făcut la vremea ei (parte din) carierele unora precum H.

Delavrancea-Gibory (vile la Balcic sau Bucureşti) şi Octav Doicescu (Yacht-Club Herăstrău, restaurant la Grădina Botanică), a mai putut fi revizitată – la o scară mult mai amplă şi după intermezzo-ul stalinist – abia în anii şaizeci[20]. Din nefericire, lucrările postbelice ale Henriettei Delavrancea-Gibory reprezintă un „regres" către vernacular şi folcloric; arhitecta pare să fi abandonat căutările de interfaţă între tradiţie şi modernitate. Există, altfel, multe edificii înalte şi mai degrabă moderne în oraşele României interbelice, care valorifică (adaptând, esenţializând sau doar schiţând) figuri ale arhitecturii rurale sau târgoveţe. Bovindourile de block-haus-uri, „prid-voarele" de ultim etaj sau „geamlâcurile" unor balcoane sau case de scară reprezintă tot atâtea eforturi de a întâlni la jumătate de drum – şi, în proces, de a face vandabile – atât spiritul timpului cât şi nostalgiile semănătoriste ale unor clienţi extraşi prea brusc de la aţipitele lor moşii spre a fi plantaţi în aerul tare al noilor metropole.

Cât despre arhitectura modernă, atunci când este propulsată de stat, ea este limitată la cămine de ucenici, locuinţe sociale sau clădiri secunde, precum staţia de radio de la Bod. Când este însă comandată de persoane sau instituţii private, ea se răspândeşte şi pe teritoriul locuirii individuale, al cluburilor de noapte şi industriei. Sanatoriile balneare sunt adevăraţi *topoi* ai epocii, alături de *block-haus;* nu doar ale arhitecturii acesteia, prin modernitatea deliberată – care este şi una forţată de program, nu doar o decizie a arhitecţilor – ci şi a înfiripatei literaturi moderne din România interbelică (Blecher).

Arhitectura industrială promovează criteriul eficienţei utilitariste – în absenţa artificiului şi a decoraţiei – şi îşi are şi în România realizări de stimă, produse bunăoară de Horia Creangă sau P. Em. Miclescu. Din exact aceleaşi raţiuni utilitariste, arhitectura industrială şi cea socială din întreaga Europă scăpase în bună măsură de contaminarea cu retorică totalitară; va mai reveni în aceeaşi postură şi în lagărul socialist postbelic, când a face arhitectură industrială a reprezentat un refugiu pentru arhitecţii care nu erau interesaţi în mod deosebit de realism socialist. Fireşte, nici înainte şi nici după război evadarea arhitecturii industriale din plasa artei

oficiale nu avea cum să fie deplină. Oricum, exista deja o tradiţie pământeană a „contaminării": să ne amintim doar de halele Fabricii de Bere Griviţa, cum sunt ele încununate cu turle de biserică ortodoxă. Aşa se face că regăsim şi în croiala halelor uzinale moderne pre şi post-belice ecouri – stinse, e drept – ale zarvei făcute în pieţele publice de edificiile puterii.

O a treia temă modernă, pe care arhitectura o preia, este una mai puţin vizibilă pe faţade, dar care este de întâlnit în calitatea serviciilor comunale: aceea a higienei. Atât Marcel Janco, cât şi G-M. Cantacuzino după el vorbesc în epocă despre necesitatea higienei şi a luminii, ambele cu putinţă de pilotat la scară societală prin intermediul arhitecturii şi a urbanismului edilitar – or, nu alta este şi credinţa moderniştilor occidentali.

Iată, pe scurt şi inevitabil sumar, explicaţia celor trei feţe diferite, cu zone de contaminare reciprocă în zona de contact, a arhitecturii româneşti interbelice. Arhitecţii români ai vremii, mai cu seamă cei a căror carieră demarase înainte de primul război mondial, vor da seamă în operele lor de toate cele trei ipostaze posibile. Putem numi această quasi-absenţă a unui idiom propriu cameleonism, lipsă de program estetic, ori eclipsă a spiritului critic în raport cu gusturile clienţilor? Probabil că există o doză de adevăr în toate acestea21. Dacă adăugăm acestui portret complex şi cele câteva tuşe care nu se lasă modelate (confuziile destul de frecvente care se fac între modernism şi Art Deco, acesta din urmă destul de consistent prezent în epocă; arhitectura „maură/ florentină" ca fenomen atipic, de succes), avem reprezentarea caleidoscopică a unor oraşe care se străduiau, mai cu seamă în vechiul regat, să părăsească starea de târg spre a şi-o însuşi pe aceea de metropolă (occidentală). Într-un stat care se străduia să devină unul unitar şi naţional, aşadar centralizat, probabil că nu este lipsit de interes să urmărim cum acest întreit portret este de găsit în chiar devenirea capitalei regatului român.

Bucureştii: o schiţă de peisaj urban interbelic

La vremea proiectării Pavilionului regal român, „tricefal", de la Paris, cu care am deschis acest text, Marcu era deja un arhitect de mare

prestigiu şi agreat de curtea regală spre a da chip proiectului lui Carol II de a rescrie din temelii capitala României. 1937 este anul în care Şcoala de Război va fi inaugurată cu mare pompă în prezenţa regelui şi a Marelui Voievod Mihai. Clădirea relua teme dragi acelui oficial *stille littorio* din Italia fascistă, promovat deja de nume celebre acolo: Piacentini (la clădirea Senatului Universităţii din Roma), sau Michelucci22. Şi, ca şi pieţele lui Piacentini, planul de urbanism al Bucureştilor din 1935, la care lucrase floarea arhitecturii şi urbanismului româneşti, preconiza rescrierea din temelii a structurii urbane a târgului medieval proliferat acromegalic care erau, sunt încă, Bucureştii. Intervenţiile majore în ţesutul urban medieval, considerat „haotic" (din perspectiva unui regim de ordine şi control societal totalitar) urmăreau un proces de *upgrading* urbanistic: „Îndreptarea" reţelei stradale, monumentalizarea edificiilor autorităţii statale aşezate în pieţe ample, destinate paradelor de masse şi aducerea la zi a serviciilor comunale. În definitiv, acest *remake* arhitectural al apuse (ne) i severităţi imperiale putea la fel de bine – par a fi conchis arhitecţii vremii şi Marcu în prima lor linie – să ilustreze „renaşterea" fascistă ca şi pe cea românească, de vreme ce şi poporul român se revendica dintr-un acelaşi scenariu mitic originar, chiar dacă localizarea lui nu era centrul ultim al fostului imperiu, ci acele ultime *limes* dacice.

Prin urmare, de la Piaţa Victoriei, de la noul Palat al Ministerului Afacerilor Externe – care va fi înlocuit confuz-pitorescul Palat Ştirbey (o răzbunare regală pe un personaj drag Reginei Maria?) – şi până la Şcoala de Război, un bulevard major, unul din multele preconizate, urma să străbată capitala României, flancat de colonade şi pilaştri de felul celor (mai timpurii) de la Senatul Universităţii (azi Facultatea de Drept, arh. Petre Antonescu), sau de felul celei de la Palatul Victoriei însuşi (arh. Duiliu Marcu) 23. Şi de ce nu? Au un visau în acea vreme nume importante ale culturii româneşti ca bulevardele capitalei să fie monumental-marmoreene (Călinescu), sau, oricum, bordate de trotuare ascunse în penumbra colonadelor (Martha Bibescu24)?

Un Bucureşti monumental, „eroic" se ridica în Stilul Carol II, cum

se grăbiseră să numească lăudătorii vremii maniera locală a clasicismului epurat. Pandantul său „civil” era însă Bucureştiul modern; unii cercetători, legănaţi de visări dulci şi senine, încercând să îndrepte trecutul spre a-l putea idealiza, îl numesc de-a dreptul modernist25. Bulevarde, de felul celui numit Magheru/ Bălcescu astăzi, bordate de îndelungi *block-haus-uri,* apar în anii treizeci ca din pământ şi dau seama mai degrabă despre un mod de viaţă al boemei aristocraţiei tinere decât despre vreun „proiect total, politico-estetic, de rescriere a realităţii”, aşa cum definea undeva Boris Groys încercarea avangardei – a celei arhitecturale constructiviste în primul rând – de a inventa, construind pe ruinele celei vechi, o realitate alternativă. Cu perspectivele lor lungi date de benzile continui de ferestre, cu garsonierele lor duble, fără bucătărie (blocul Scala) sau cu intrare separată pentru servitori (în blocurile făcute de Marcu însuşi), ele ar putea sugera – şi, aşa cum am arătat deja, chiar o fac – o masivă apetenţă pentru modernitatea care era încă un fenomen marginal şi în Occident. Desigur, există exemple de arhitectură modernistă şi în Bucureşti, iar unele dintre vilele lui Marcel Janco sau Horia Creangă sunt grăitoare din această privinţă. La scara producţiei arhitecturale a vremii, ele sunt cantitativ insignifiante însă; ca poziţie în oraş ele sunt discrete şi lipsite de influenţă urbanistică (în felul în care multe din capodoperele modernismului american sunt ascunse de pădurile din Pennsylvania); ca tehnică de construcţie şi materiale întrebuinţate vilele autohtone zise „moderniste” sunt de o fiinţă cu oricare dintre vilele mai puţin „progresiste” dimprejurul lor; în fine, ca poziţie socială a destinatarilor lor, ele sunt marginale (chiar dacă este vorba despre o marginalitate opulentă, la vârf, sau despre una etnică) şi, deci, incapabile să inducă asupra societăţii vreo influenţă modelatoare.

Este destul să ne suim pe vreun bloc mai înalt (şi mai târziu), precum a făcut-o şi „Kir Auctorele” Mircea Cărtărescu în romanul său *Orbitor-Aripa stângă,* pentru a observa că acelor aplaudate *block-haus-uri* bucureştene le lipsesc terasele, având acoperişuri camuflate în atic: mai plate, e drept, dar gospodăresc făcute, ca pentru o climă deloc mediteraneană. Acestor faţade, camuflând de fapt

locuinţe de oraş ale protipendadei (care îşi decorează spaţiul „cubist”, ca în *Patul lui Procust,* dar îşi face conacul neoromânesc sau chiar în „stil românesc de rit spaniol” 26) li se poate cu greu concede apartenenţa la modernism. Ele sunt mai degrabă semnul unei inteligente, snoabe şi – încă! – superficiale racordări la spiritul timpului – dacă privim la scara întregii societăţi – fără asumarea tuturor consecinţelor de profunzime pe care proiectul de societate modernă le presupunea şi pe care ar fi trebuit să le exprime în acest tip de arhitectură.

Urbanistic vorbind, modernismul bucureştean este încă mai absent decât cel din arhitectură. Planul din 1935 era aproape de planurile monumentalizante (şi ideologizate în sens totalitar) ale Moscovei (1935), Berlinului (1936) sau ale oraşelor italiene şi departe de Planul Voisin sau de Cetatea Radioasă ale lui Le Corbusier. Cartierele acelei *upper-midle class* bucureştene, fermecate încă de aristocraţie (care, în perioada interbelică, încerca să îşi găsească un rost economic şi politic după abolirea marii proprietăţi funciare), pendulând între moşie şi club, între terenurile de tenis şi bursă, între bănci şi Capsa, sunt într-adevăr împănate cu vile moderne, savant camuflate în verdeaţă; dar sunt, totodată, deliberat decuplate de la oraşul propriu-zis, desprinzând astfel porţiuni disproporţionat de ample din spaţiul public spre folosinţă exclusivă. Spaţiul public era în suferinţă – lucru încă nerezolvat nici astăzi – şi nu este de mirare că s-au făcut eforturi urbanistice şi arhitecturale în perioada interbelică pentru a-i da o formă asemănătoare celui din oraşele occidentale. Câteva pieţe urbane noi vor fi înfiinţate prin amintitul plan din 1935; altele vor căpăta contur (real sau virtual) prin concursuri publice, aşa cum este cazul recent (1997) repetatului concurs pentru Piaţa Palatului Regal din 1942 – 4327.

Jocul cu raportul public/privat în negocierea teritoriului oraşului era însă mult mai complex chiar decât cel pe care urbanismul postbelic îl va propune. Bunăoară, ansamblurile de *block-haus-uri* construite în vremea aceea puteau încorpora curţi interioare închise complet sau doar adosate construcţiei, sau se puteau constitui în

„fundături” unde acest teritoriu amoebic, extras din spaţiul public (în felul în care un bovindou extrage o porţiune din spaţiul camerei centrifug, către în afara ei), aparţinea mai degrabă celor care îl foloseau în comun decât oraşului. Servicii comunale, funcţiuni urbane şi arhitecturale noi marchează oraşul patriarhal postbelic, după cum arhitecţi străini, alţii decât omniprezenţii francezi cu ajutorul cărora oraşul eclectic se va fi format în a doua jumătate a secolului anterior, vin să lucreze în Bucureşti, adeseori prin intermediul unor mari companii străine. Mulţumită lor, apar în Bucureşti imagini arhitecturale „străine”, precum acel Palat al Telefoanelor – Art Deco „of Gotham City”, dar fără vulturii clădirii Chrysler din New York – şi meserii adiacente lor, precum spălătorul de geamuri la altitudine – jumătate alpinist, jumătate chivuţă – prezentat într-un film de propagandă despre Bucureşti din anul 1940.

Cu excepţia teritoriilor peri-urbane (cartiere sau mahalale, unele cu subculturi proprii), oraşul în teritoriul său istoric se densifica, se înălţa, îndreptându-se încet, dar – aparent – sigur, către acea masă critică dincolo de care s-ar fi putut vorbi despre o metropolă contemporană celor din vremea ei. Acest proces fu întrerupt însă cu brutalitate de cutremurul din 1940, de război şi de bombardamentele din faza sa finală (1944). Reluat, el s-a făcut în numele unei ideologii care a distrus capitala în acelaşi fel în care a distrus întreg teritoriul naţional.

La final

Pavilionul regal al României de la Paris 1937 este aşadar un pavilion tricefal: solemn spre spaţiul public; domestic, pitoresc-nos-talgic către interior; în fine, monden şi modern deopotrivă, naţional şi cosmopolit. Să fie el semnul unei ambiguităţi deliberate a arhitectului? Să fie „de vină” complexitatea temei de proiectare, dorind să surprindă în această reprezentare „cubistă”, pluri-faţe-tată, imaginea ţării? Să fie de vină imprecisa identitate a ţării înseşi? Fapt este însă că pavilionul reprezintă în mic, dar complete, atât ezitările, cât şi reuşitele pe de o parte ale arhitecturii din care provenea şi pe de altă parte ale societăţii (sau, mai exact spus, ale elitei

acesteia) care îl trimisese acolo să o reprezinte.

Tema forte a pavilionului este cea identitară. O ţară care se rescrisese pe sine de câteva ori în mai puţin de un secol, unde care coexistau cel puţin două ipostaze societate (feudalism şi capitalism, în feluritele sale ipostaze); în care societatea, în partea sa superioară mai cu seamă, era diversă ca structură şi ca etnie; unde regele însuşi era domn străin – atât Ferdinand, cât şi Carol II veniţi în România după lungi perioade de absenţă sau auto-exil; unde timpul prezent, modern şi cel primitiv, arhaic, coexistau atât în societate, cât şi în cultură: iată patria care se voia reprezentată de pavilionul său naţional. Să nu ne mirăm deci de ambiguitatea soluţiilor arhitecturale co-prezente în el, ci să admirăm mai degrabă inteligenţa arhitectului care a reuşit să modeleze într-o singură clădire – temporară – căutările – imaginare – ale unui întreg neam.

Note

1 Confuzia maur/neoromânesc este mai veche decât 1937: însuşi Mincu a iscat-o cu curţile sale interioare (de felul celei de la Şcoala Centrală de Fete) bordate de stâlpi trifori şi cu decoraţiile de ceramică verde şi albastră la cornişa clădirilor celor mai reprezentative ale sale. Sunt curtea şi ceramica figuri ale arhitecturii „ortodoxe" sau ale vreunui alcazar spaniol? întrebarea rămâne nerăspunsă, dată fiind experienţa în ambele domenii a lui Mincu. Ca şi în cazul anumitor sisteme de boltire moldoveneşti care, de asemenea, au corespondenţe maure mult mai timpurii, raportul sursă-influenţă este încă ambiguu. El a fost cercetat cu acribie comparatistă, dar şi cu destulă consternare de Gheorghe Curinschi-Vorona în ultimele sale cărţi *Introducere în arhitectura comparată* (Bucureşti: Editura Tehnică, 1991) şi *Arhitectură urbanism restaurare – Discurs asupra istoriei, teoriei şi practicii restaurării monumentelor şi stilurilor istorice* (Bucureşti: Editura Tehnică, 1995). Aşadar, întrebarea cu privire la „origini" rămâne deschisă, dacă nu cumva ea este, din pornire, nenecesar pusă, devreme ce răspunsul la ea nici nu poate fi definitiv, nici lămuritor.

2 Aşa este cazul desuetului Palat Regal, arh. N. Nenciulescu,

1932 – 37, cu celebra sa coloană centrală în axul faţadei, datorată numărului impar de coloane, care joacă şi astăzi rolul de exemplu prost pentru studenţii de la arhitectură care studiază regulile ordinelor clasice.

3 Este sintagma prin care am descris „impuritatea" şi contaminarea reciprocă a stilurilor arhitecturii din România secolului al XX-lea în *Arhitectura şi puterea* (Bucureşti: Agerfilm, 1992); acolo am propus şi o „hartă sinoptică" a acestor „polenizări încrucişate" pe palierele „arhitecturii cu două viteze": cel oficial/public şi cel privat.

4 Florea Stănculescu, „Stil românesc şi stil modern" *Arhitectura 1/1935,* pp.13 – 14, reluat în Gh Săsărman, N. Lascu, A. Deac (editori), *Gândirea estetică în arhitectura românească* (Bucureşti: Meridiane, 1983), pp. 83 – 4.

5 Ibidem.

6 G.M. Cantacuzino „Modernismul şi arhitectura românească", *Revista Fundaţiilor Regale* 11/1935, pp.683 – 6, preluat în *op. cit.,* pp.86 – 90.

7 Ibidem.

8 Probabil mult mai eficient (din perspectivă cultică), efortul de a dota cartierele locuite de populaţie ortodoxă cu biserici de parohie ar fi costat statul român sume echivalente.

9 Pentru mai multe detalii asupra acestui exemplu, trimit cititorul la capitolul I din cartea mea *Power, Play and National Identity (*Bucharest: Romanian Cultural Foundation Press, 1999), unde Mănăstirea Sinaia este discutată pe larg, întrucât, ca fostă reşedinţă regală până la terminarea Castelului Peleş, a fost un fanion al preocupărilor identitare în artă (pictura interioară şi tabloul votiv cu Regele Carol I suspinând după încă înstrăinata Transilvanie, odoarele bisericeşti) şi arhitectură (biserica nouă, clopotniţa care o precede, casa domnească).

10 Biserica din Parcul Domenii face uz de o planimetrie şi de o ornamentică interioară practic de neîntâlnit în arhitectura ortodoxă medievală de pe teritoriul actual al României: plan centrat şi decoraţie în aur, mozaicată

11 Pentru o prezentare detaliată a concursului, a rezultatelor acestuia şi a comentariilor juriului condus de Horia Creangă, trimit la revista *Arhitectura* 3 – 4/1942 (iulie-decembrie), pp. 21 – 40 şi la un comentariu mai aplicat al meu din *Bizanţ după Bizanţ după Bizanţ* (Constanţa: Ex Ponto, 2000, cap. l).

12 Proiect şi machetă prezentate la expoziţia „Munca legionară în arte", vernisată pe 25 decembrie 1940. Pentru detalii, a se vedea revista *Arhitectura* iulie-decembrie 1940, pp. 45 – 8.

13 Sp. legăneanu „Tropaeum Traiani şi Mausoleul Eroilor" în *Arhitectura* 1943/44 (număr unic), pp. 52 – 3.

14 A se vedea opiniile sale separate, ca membru al juriului la Concursul pentru Catedrala din Odessa, care pun în lumină tocmai actualitatea proiectului câştigător al lui C. Joja, publicate în *Arhitectura* 3 – 4/1942, pp. 33 – 8.

15 „Unii au confundat mausoleul cu o biserică oarecare. Alţii au copiat ultimele aiureli moderniste sau au confundat mausoleul cu un sarcofag roman". legăneanu, în *op. cit.,* p.53.

16 Ibidem.

17 Ibidem, sublinierea mea A.I.

18 Să nu ne mire aşadar revenirea multora dintre aceste teme latinizante la doar douăzeci – treizeci de ani după acest moment interbelic, când Tropaeum Traiani chiar va fi restaurat (iar obiecţiile lui legăneanu pot fi aduse întreit acestei restaurări care adaugă acolo unde nu lipseşte şi presupune „în spiritul" epocii prezente acolo unde epoca „originară" tace); când „forurile" post-imperiale ale interbelicului Piecentini vor deveni pe româneşte „centre civice" în fiecare dintre noile „municipii" (târguri-reşedinţe de judeţ care se vor metropolă); când, în fine, numele antice se vor adăuga celor prezente (Napoca, şi Drobeta) la câte vreo aniversare mai mult sau mai puţin istorică. Este adevărat că fazei romane a propagandei naţional-comuniste îi va urma curând una daco-tracică, încă mai lugubră, dar, din fericire, lipsită de consecinţe arhitectural-urbanistice echivalente.

19 Publicată integral în volumul *Biserici nouă* (1942) şi,

fragmentar, în revista *Arhitectura* 3 – 4/1942, pp.9 – 15.

20 Atunci, pentru o clipă, a părut că vernacularul, spiritul bizantin şi modernitatea pot găsi cumva o cale simbiotică, exprimată de edificiile Politehnicii Bucureşti (şef proiect arh. Octav Doicescu). Curând însă, acest modernism autohtonizant (numit când funcţionalism liric, când arhitectură cu specific naţional) a ajuns la reţete monumentale rudimentare şi, sub presiunea directă sau indirectă a ideologiei naţional-comuniste, la redundanţă decorativă prin lucrările teoretice târzii ale lui Constantin Joja şi prin judeţenele de partid & casele de cultură ale sindicatelor proiectate de arh. Nicolae („Gipsy”) Porumbescu şi emulii săi în anii şaptezeci şi optzeci (cu un apogeu aberant la Satu Mare).

21 Absenţa spiritului critic, rezistent, deschizător de drumuri – cu un cuvânt: avangardist – este mai degrabă norma acestor meleaguri, care şi-au exportat avangardiştii şi modernii sau i-au marginalizat. Eforturile de a-i re-apropia pe Tzara, Janco, pe Brâncuşi şi Ionesco, pe Cioran şi Eliade nu pot camufla faptul că, pentru a-şi împlini destinul artistic sau literar, ei au trebuit să părăsească ambiguul, moalele – pentru că nici măcar conservator nu era cu sistemă – „tărâm natal” şi să se împlinească în vest. Iar repudierea unora dintre ei în vremea succesivelor regimuri totalitare, indiferent de prezumtiva orientare ideologică a acestora din urmă, ne spune mult despre rezistenţa la schimbare şi despre incapacitatea de a formula şi aplica consistent un manifest artistic, fie acesta de avangardă sau de ariergardă.

Nici perioada interbelică nu face excepţie din acest punct de vedere. Zonele de gri, de contaminare stilistică reciprocă, de importuri necritice, de colaje dintre cele mai aiuritoare ne vorbesc despre inconsistenţă şi despre incoerenţă, despre lipsă de convingere. Putem face expoziţii care să celebreze faptul că am fost şi noi în Arcadia – arhitecţii au făcut, aproape exclusiv, în perioada 1989 – 2000 asemenea expoziţii retrospective, centrate pe „avangarda” şi pe „modernismul” românesc, bucureştean în speţă. Ele însă reprezintă o manipulare. Acest „şi noi am fost cândva moderni” ar trebui rescris

degrabă astfel: „Am avut şi moderni printre noi, dar am avut grijă să îi reducem degrabă la tăcere”.

22 Pentru mai multe detalii asupra subiectului, trimit cititorul român la cel puţin două cărţi care îl tratează cu acribie: Kenneth Frampton, *Modern Architecture – A Criticai History* (London: Thames and Hudson, ediţia a treia retipărită, 1995) şi Sorin Vasilescu, *Arhitectura totalitară* (Bucureşti: IAIM, 1995). L-am atins şi eu, în conjuncţie cu tema stilurilor arhitecturale oficiale interbelice, în *Celălalt modernism* (Bucureşti: IAIM, 1995).

23 Puţini mai ştiu astăzi că Palatul Victoria nu era destinat, aşa cum ar putea să pară acum, să fie personajul arhitectural principal al pieţei. Versiunile succesive de proiectare prin care a trecut locul – neîntrerupt din 1935 până către 1960, sub supravegherea aceluiaşi Duiliu Marcu, devenit între timp din arhitect de curte academician şi preşedinte al stalinistei Uniuni a Arhitecţilor din RPR – preconizau ca, dimpotrivă, clădirea respectivului „palat” şi cea pandant de peste piaţă, care va fi camuflat

(sau, ulterior, înlocuit) pe cea a Muzeului Antipa să fie clădiri de front pentru piesa de rezistenţă a pieţei: absida amplă a Ministerului Aerului, care va fi surpasat Calea Victoriei şi Calea Buzeşti, oprind perspectiva îndelungă dinspre Arcul de Triumf/Şoseaua Kiseleff – principala arteră de acces în oraş, respectiv pe aceea dinspre Monumentul Eroilor Aerului/Bulevardul Aviatorilor. Această structură a pieţei, căreia în versiunile postbelice îi va fi adăugată o dominantă de înălţime, un bloc-turn pe latura de sud-est a pieţei, urma să fie respectată de proiectul din anii optzeci, care însă a desfigurat arhitectural ansamblul urbanistic. Istoria locului continuă şi după 1989, cu un concurs lipsit de urmări organizat de Uniunea Arhitecţilor în 1992, cu un proiect important al arh. Dorin Ştefan de completare a blocului-ecran din piaţă, cu transformarea acestuia în business-center şi, în fine, cu prevederea PUG din 2000 ca, totuşi, artera către Academia de Război, care ar urma să radă Calea Buzeşti spre a completa Inelul 1, să fie totuşi tăiată...

24 „Sugestiuni pentru înfrumuseţarea oraşului”, text inedit în

Secolul 20 4 – 6/1977 „Bucureştiul", pp. 179 – 194.

25 Luminiţa Machidon şi Ernie Scoffam, *Romanian Modernism* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), dar şi, sau mai ales, expoziţia şi catalogul *Bucureşti, Anii 1920 – 1940: între avangardă şi modernism* (Bucureşti: Simetria, 1995), sau retrospectivele Horia Creangă şi Marcel Janco (cu propriul său catalog, editat de *Simetria*).

26 Cum era numit în epocă – nu fără subţiri aluzii la etnia unora dintre comanditarii săi – eclectismul goticoid-romanizant, deopotrivă maur şi florentin, care face astăzi deliciul unora dintre vilele somptuoase, dar indatabile stilistic, din Parcul Bonaparte, Cotroceni sau din Domenii.

27 A se vedea pentru detalii revista *Arhitectura* 1943 – 1944 (număr unic), pp.17 – 30. Interesează mai multe lucruri la acest concurs fără consecinţe, câştigat de arh. Al. Zamfiropol. Iată, de pildă, continuarea nostalgiei „reziduale" a Romei dâmboviţene, atât de prezente în deceniul anterior şi revizitată de propaganda de război, în felul în care motto-urile proiectelor de concurs sunt formulate: *Bona Fidae, SPQR, Regi et Urbi,* De la împăratul Traian la regele Carol